نوآوری‌ها در فرم ذهنی «غزل فرم» و «غزل مینی‌مال»

ناهید صیدی [۱]

۱. کارشناس ارشد، گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه پیام نور مرکز تهران غرب، تهران، ایران. رایانامه: Nahid135970@gmail.com

اطلاعات مقاله (۱۹۴-۱۷۳)

نوع مقاله: مقاله پژوهشی

تاریخ دریافت:
۱۴۰۱/۰۲/۰۸

تاریخ پذیرش:
۱۴۰۱/۰۲/۱۷

واژه‌های کلیدی:
غزل فرم
غزل مینی‌مال
غزل معاصر
فرم ذهنی غزل

چکیده

هر اثر ادبی از دو فرم کلی به نام قالب (بیرونی) و فرم درونی (ذهنی) سامان یافته است. فرم ذهنی به‌عنوان یکی از ارکان اساسی شعر عبارت است از محیطی که شعر در آن حرکت می‌کند و پیش می‌رود و اشیا و احساس را با خود همراه دارد و خواننده بر انسجام و پیوند عناصر آن در سرتاسر متن با هم‌دیگر توجه دارد. فرم ذهنی نوعی چینش ساختار و شکل‌دهی به محتوای هر اثر ادبی اعم از روایت، ایماژ و معانی بوده که بسیار فراتر از قالب و شکل ظاهری شعر است. فرم‌های ذهنی متفاوت، باعث نوآوری در غزل با -وجود اشتراک ساختار گرافیکی غزل- می‌شوند. نوآوری و شکستن هنجارهای عادی و متعارف در فرم شعر، از جمله شگردهایی است که شاعر برای آفرینش شعر خود، از آن بهره می‌گیرد و صاحب سبکی خاص در شعر می‌گردد. آرش آذرپیک و محمدسعید میرزایی از غزل‌سرایان معاصری هستند که برای حیات بخشیدن به زنجیرهٔ کلام خود با انواع نوآوری‌ها در فرم ذهنی غزل، به گونه‌های متنوع هنرنمایی کرده‌اند. در این پژوهش که با روش توصیفی-تحلیلی و با استفاده از منابع کتاب‌خانه‌ای صورت گرفته؛ انواع فرم‌های ذهنی در غزل مینی‌مال آرش آذرپیک و غزل فرم سعید میرزایی که باعث نوآوری‌های متنوع در غزل ادبیات ایران شده مورد کندوکاو قرار خواهد گرفت.

۱. مقدمه

غزل در میان قالب‌های شعر فارسی، جایگاهی ممتاز دارد. نگاهی به گذشتهٔ ادبی ایران، نمایان‌گر این حقیقت است که «غزل معرف احساسات، عواطف، رقت قلب و تمایلات روحی و روحانی قوم ایرانی است.» (شریفیان؛ پوینده‌پور،۱۵۱:۱۳۷۸) در گذشته بیشتر به قالب بیرونی غزل پرداخته شده و فرم درونی یا ذهنی کمتر مورد توجه شاعران بوده. شفیعی‌کدکنی معتقد است که در شعر قدیم فارسی «محور عمودی خیال، همواره ضعیف و دور از خلق و ابداع بوده و در عوض شاعران تا توانسته‌اند در محور افقی خیال، تصویرهای تازه و بدیع به وجود آورده‌اند.» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۷۰: ۱۶۹) پس از گسترش شعر نیما و شعر سپید با تلفیق عناصر شعر آزاد و غزل سنتی به‌ویژه استفاده از پیشنهاد نیما مبنی بر وصفی و روایی کردن شعر، نوعی دیگر از غزل را رقم زدند که غزل نیمایی یا نو نامیده می‌شود. «غزل نو به گفتهٔ بسیاری از صاحب‌نظران این زمینه، نخستین بار در دههٔ چهل و پنجاه در آثار شاعرانی چون سیمین بهبهانی و حسین منزوی ظهور کرد.» (شمیسا، ۲۰۱:۱۳۹۰) بهبهانی روایت را در غزل به تکامل رسانده و غزل نو و غزل روایی را شاخه‌هایی از مدرنیسم می‌داند. اولین نتیجهٔ روایی شدن غزل، استحکام محور عمودی آنست، این امر غزل را به شکلی هنری با ساختاری نظام‌مند و منسجم تبدیل می‌کند که دیگر بیت یا مصراع واحد نیست بلکه بار معنایی کل شعر را به دوش می‌کشد در نتیجه دیگر نمی‌توان بیت‌ها را کم یا زیاد کرد.» (ساکی،۱۱۲۴:۱۳۹۷) در دههٔ هفتاد با تثبیت غزل نوآیین توسط سیمین بهبهانی که منجر به گسترش و تثبیت فضای غزل روایی و غزل داستان شده دو شاخهٔ مجزا در نیمهٔ دوم آن دههٔ سرنوشت‌ساز در ادبیات از جنبش نوآیین یا مدرن به نام‌های غزل فرم و غزل مینی‌مال جدا و در تاریخ ادبیات ایران ثبت شد. در مقالهٔ پیش رو به بررسی نوآوری‌های فرم ذهنی در غزل فرم محمدسعید میرزایی و غزل مینی‌مال آرش آذرپیک خواهیم پرداخت.

۱-۱. بیان مساله و سوالات پژوهش

غزل دههٔ هفتاد از لحاظ تحول بعد از مکتب هندی، جنجالی‌ترین و تحول‌آفرین‌ترین عصر و نسل ادبی ایران را در غزل سامان داده که از همه لحاظ چه فرمی و چه محتوایی غزل‌های متفاوتی آفریده‌اند اما با وجود مقالات متعدد، چیستی ادبی جریان‌هایی چون غزل مینی‌مال و تفاوت آن با غزل فرم مورد کنکاش واقعی قرار نگرفته است. این مقاله علاوه بر بررسی فرم

ذهنی و نوآوری‌های این دو غزل به بررسی زوایای تازه‌ای از تفاوت و تمایزات این دو جریان مهم و تاریخ‌ساز در دهۀ هفتاد پرداخته است. پرسش‌های اصلی این تحقیق عبارتند از: نوآوری‌های فرم ذهنی غزل فرم و مینی‌مال کدامند؟ نوآوری‌ها و خلاقیت‌های دو سبک غزل مینی‌مال و غزل فرم آیا فقط در حوزۀ زبان‌ورزی و ساختار بوده یا در ژانر محتوا نیز دارای خلاقیت و نوآوری است؟ تفاوت نوآوری‌های غزل فرم درونی غزل فرم و غزل مینی‌مال کدامند؟

۱-۲. ضرورت، اهمیت و هدف پژوهش

هدف اصلی پژوهش در حال حاضر بررسی شگردهای نوآور و آخرین تحولاتی است که در حوزۀ فرم ذهنی غزل مینی‌مال و غزل فرم صورت گرفته و نیز با ارائۀ شواهد و نمونه‌هایی از غزل‌های آرش آذرپیک و محمدسعید میرزایی آنها را بررسی و تحلیل می‌کنیم.

۱-۳. پیشینۀ پژوهش

پژوهش‌های ارزنده و علمی متعددی پیش از این دربارۀ فرم غزل معاصر در طی سالیان گذشته صورت گرفته که می‌توان به مقاله‌های مسیح، نیلوفر؛ سلیمان‌پور، مهوش، (۱۳۹۹)، مقالۀ «فرم در غزل معاصر با تکیه بر اشعار آرش آذرپیک» را نوشته‌اند. مدرسی (۱۳۹۱)، «نگاهی به نوآوری‌های محمدعلی بهمنی در فرم غزل» داشته و کاظم‌زاده (۱۳۸۹)، «فرم در غزل نو» را بررسی کرده است. کتاب‌های متعددی از جمله *فرهنگ گونه‌های نوپدید در شعر معاصر فارسی* از بهمن ساکی (۱۳۹۷)، *بررسی سیر تحول از مشروطه تا پست‌مدرن* اثر حسین مافی (۱۳۹۸)، *گونه‌های نوآوری در شعر معاصر ایران* از حسن‌لی کاووس (۱۳۸۳) و *دوشیزه به عشق بازمی‌گردد* از آرش آذرپیک (۱۳۹۷) تألیف شده که مطالعۀ آنها برای شناخت فرم ذهنی سودمند است اما تا به حال به طور ویژه فرم ذهنی در غزل مینی‌مال و در غزل فرم مورد بررسی و تحلیل جدی قرار نگرفته و بررسی این مورد پژوهشی نو و بدیع است.

۲. پردازش تحلیلی موضوع

۲-۱. تعریف فرم ذهنی شعر

بسیاری از کسانی که در نقد شعر فارسی دربارۀ فرم شعر سخن گفتند بر این گمانند که فرم شعر همان قالب شعر است؛ در حالی که به قول یدالله رؤیایی «فرم قالب نیست؛ هم‌چنان که در هیچ‌یک از قالب‌های شعر کهن ظرفیت زیباشناسانۀ فرم را نمی‌توان سراغ کرد.» (حسن-

لی،۱۳۹۸: ۲۰۱) منظور «فرم ذهنی عبارت از محیطی است که شعر در آن حرکت می‌کند و پیش می‌رود و اشیاء و احساس‌ها را با خود پیش می‌برد. خوانندهٔ شعر در بررسی این شکل، با احساس، اندیشه و تخیل شاعر سر و کار دارد.» (براهنی،۱۳۷۷: ۷۴) شکل درونی یا فرم ذهنی شعر، بر انسجام و پیوند عناصر آن در سرتاسر متن توجه دارد. با ظهور مکتب‌های زبان‌شناسی صورت‌گرا (فرمالیسم) و ساختارگرا، چنین نظریه‌ای بیش از پیش پیگیری شد و شاعران و داستان‌نویسان سعی بر انسجام‌بخشی عناصر و شکل درونی اثر داشتند. براهنی در این زمینه «فرم شعر» را تحلیل کرده و اعتقاد دارد که فرم شعر آن چیزی است که شعر را روبه‌روی خواننده نگاه می‌دارد و حالت گریز را از محتوای شعر می‌گیرد و آن را در برابر تماشاگر نگاه می‌دارد تا او در لذت و هوشیاری تمام به تماشای جلوه‌های توأم فرم و محتوا بنشیند. او چنین می‌اندیشد که «شعر نه از کلمات به صورت افقی بلکه از کلمات در حالت عمودی تشکیل شده است.» (براهنی، ۳۶۴:۱۳۷۷) «چنین نگاه منتقدانه‌ای به غزل نیز ثابت شده است. غزل کلاسیک فارسی نیز از این ساختار درهم‌تنیده و به‌هم‌پیوسته برخوردار است.» (زرقانی، ۱۳۹۴: ۹۸) فرم «تناسب و هماهنگی میان عناصر سازندهٔ صورت یعنی خیال، زبان، موسیقی و در کل شعر، سازش و هم‌نوایی میان صورت و معنی است.» (پورنامداریان،۱۳۸۱: ۱۴۷) وقتی تعدادی از این موارد یا همهٔ آنها توأمان با یکدیگر ترکیب شوند فرم تازه‌ای خلق می‌شود.

۲-۲.غزل فرم

غزل فرم شاخه‌ای از مکتب فرمالیسم و نام آن نیز برگرفته از همین مکتب با ویژگی‌های خاص آن است که از دههٔ هفتاد به آرامی ریشه‌های خود را در ادبیات ما دوانید. «در دههٔ هفتاد شاعران جوان با تأثیرپذیری از جریان‌های تازه در شعر آزاد، غزل‌هایی سرودند که بیشتر به فرم و ساختار می‌اندیشید و از امکانات مطرح‌شده در شعر پیش‌رو ایران بهره می‌جستند.» (حسن‌لی،۳۲:۱۳۸۵) از سویی دیگر، در سال‌های آغازین دههٔ هفتاد روند جهانی شدن و رسوخ ضوابط مدرنیته در لایه‌های جامعهٔ ایرانی و بیش از همه در آثار هنرمندان و از جمله شاعران منعکس می‌شد. این رویکرد اندیشگانی و ایدئولوژیک باعث شد که شاعران به دنبال راهی تازه بگردند تا بتواند در حوزهٔ زبانی نیز حرفی نو برای گفتن داشته باشند و سرانجام به رویکردی با نام غزل فرم دست یافتند؛ از آغازگران این جریان می‌توان محمدسعید میرزایی، آرش آذرپیک، هومن عزیزی، حسن صادقی‌پناه، امیر مرزبان و هادی خوانساری را نام برد. «غزل

فرم غزلی است که به شکل ظاهری التفات بیشتری دارد. علایی در تعریف این نوع غزل می‌نویسد: «غزل فرم به واسطهٔ زیبایی‌شناسی و تبارشناسی ادامهٔ غزل انقلاب و جنگ محسوب شده و از تجربیات زبانی آن بهره گرفته است و در حوزهٔ شکل و صورت جذابیت‌های تازه‌ای به آن می‌افزاید.» (ساکی،۱۳۹۷: ۱۲۴۳) در غزل فرم نگاهی تازه به زبان، ردیف، قافیه، وزن و حتی آرایش نوشتاری غزل وجود دارد. گفتنی است اطلاق نام فرم در این نوع غزل مطلقاً به معنی این نیست که مراد شاعران و نام‌گذارانش، مفهوم متداول آن در نظریات نقد ادبی باشد. به زبانی دیگر آن فرمی نیست که «امروز بخش عظیمی از مطالعات در باب آثار ادبی به‌ویژه شعر را در سراسر جهان از پاریس تا پراگ و از لنینگراد تا هاروارد» (شفیعی‌کدکنی،۱۹:۱۳۹۹) به خود معطوف کرده باشد و نه حتی آن فرمی که وقتی در ادبیات یک ملت پدیدار می‌شود. به گفتهٔ الیوت: «مهم‌ترین اتفاق در فرهنگ آن ملت است.» (همان:۲۲) چنین فرمی به روایت شفیعی‌کدکنی: «در ادبیات یک ملت دیر و دور ظاهر می‌شود.» (همان)

غزل فرم «به سبب هنجارشکنی‌های بی‌سابقه، کشف و گسترش قلمروهای تازه مضمونی و زبانی و ایجاد غرابت‌های لفظی و معنوی فراوان خیل جوانان صاحب‌ذوق را به سمت خویش کشاند.» (مظفری؛ ساوجی،۱۳۹۱:۱۸۰) این جریان با کتاب‌های *مرد بی‌مورد* از محمدسعید میرزایی و *کلاویای شکسته* از هادی خوانساری خود را به صورت رسمی معرفی کرد. در این میان هادی خوانساری عنوان غزل فرم را مناسب ندید و سعی کرد این جریان را با نام غزل پیشرو بشناساند. تازگی فرم‌های درونی با حفظ فرم بیرونی غزل و برتری فرم بر محتوا دو ویژگی اساسی غزل فرم است. در شکل‌گیری غزل فرم عوامل متعددی دخیل بودند. آذرپیک به‌عنوان یکی از آغازگران و پایه‌گذاران این نحلهٔ ادبی می‌گوید: «تمام مکاتب و سبک‌های ادبی ایران که باعث تحول و تطور در غزل شده‌اند به نوعی زیرمجموعهٔ غزل فرم به شمار می‌آیند.» (آذرپیک،۳۷:۱۳۹۷) غزل فرم به معنای محدودِ فرمالیستیِ آن در ایران به‌نوعی روایت-گری سوق دارد و همین کدواژهٔ روایت، وجه اشتراک آن با غزل روایی سیمین بهبهانی است؛ هرچند که در غزل فرم روایت‌ها هنری‌تر جلوه‌نمایی می‌کنند. سبک روایی در غزل فرم به این صورت که یک تصویر خاص مکشوف در ذهن شاعر نقش می‌بندد؛ مانند این غزل فرم از میرزایی:

او دوسـت بـود با کلمـات و ستارگـان بر برجی از فلز، شب خاموش پادگان

می‌خواست نامه‌ای بنویسد ترانه خواند تا ماه را به خواب کند مثل کودکان

(میرزایی،۸۱:۱۳۹۳)

از نیمهٔ دوم دههٔ هفتاد غزل فرم اگر در مکتب فرمالیسم محدود و محصور نمی‌شد؛ می‌توانست خودآگاهانه مبدأ و بستر انواع و اقسام فرم‌های درونی در کار شاعرانی باشد که در قوالب کلاسیک نیز خواستار متون پیشنهاد دهنده و تجربی بودند؛ مانند غزل با فرم‌های سورئالیستی، رئالیستی، باروکیستی، مینی‌مالیستی، پلی‌ژانریک، فرمالیستی، پسامدرنیستی، داستانی، فیلم‌نامه‌ای، نمایش‌نامه‌ای، پلی‌قالبیک که با حفظ بعد ثابتِ غزل بتواند ساختاری پلی‌قالبیک به خود بگیرد بدون آنکه بخواهیم برای هرکدام از این فرم‌های درونی مانیفست و دارودسته‌ای جداگانه سامان دهیم اما شوربختانه غزل فرم در نگاه برخی تنها در بستر فرمالیستیِ آن محدود و محصور و در یک یا دو کتاب، تئوری متنِ آن پیشنهاد، تجربه و تمام شد.

۱-۲-۲.نوآوری‌های غزل فرم

۲-۲-۱-۱.فرم ذهنی غزل‌های روایی- سورئالیستی

میرزایی برای شاعرانه‌تر کردن و ادبی‌تر کردن غزل‌های خود، غزل‌های اخیرش را در فضای سورئالیستی و رؤیایی روایت می‌کند. فضایی که آنها را کاملاً خیال‌انگیز می‌سازد که این خیال تا حد زیادی به خاطر عنصر ابهام در شعر است. «میرزایی برای شاعرانه‌تر کردن تحت تأثیر یانیس ریتسوس در یونان و احمدرضا احمدی در ایران با روایت غزل‌های اخیرش در این فضای سورئالیستی و آوردن حضور استثنایی اشیا آن را وارد فضای غزل و به‌طور مشخص غزل فرم ایران کند.» (آذرپیک، ۲۳۹:۱۳۹۸) «ابهام در نظریه‌های ادبی جدید، برخلاف دیدگاه‌های قدما نکوهیده نیست بلکه ارزش محسوب می‌شود. در گذر زمان ذوق زیبایی‌شناسی مردم جهان به تدریج به جانب ابهام و چندمعنایی متمایل شده تا آنجا که از قرن بیستم به بعد منتقدان و نظریه‌پردازان ادبی، ابهام را به جوهر ذاتی متن ادبی به شمار می‌آورند.» (شیری، ۱۴:۱۳۹۱) به ابیات زیر از کتاب یک زن کامل میرزایی توجه کنید:

شب نیامدنت باد آسمان را برد یک ابر اسفنجی نصفی از جهان را برد

من آن ستاره دنباله‌دار قرمز را نگاه کردم و دیدم که کهکشان را برد

زنی به اسکلت خود بدل شد و مردی سگی جوان شد و یک مشت استخوان را برد

(میرزایی، ۱۳۹۴: ۹)

۲-۲-۱-۲.فرم ذهنی زاویه دید

ویژگی دیگر که غزل فرم از آن بهره‌مند شده و فرم ذهنی متفاوتی ایجاد می‌کند زاویهٔ دید است. «شاعر با تأسی از سینما گاه از منظر دانای کل به همه چیز می‌نگرد و گاه از دید راوی اول‌شخص، گاه دوم‌شخص و در بعضی از غزل‌ها به شاعر به صورت تلفیقی و با تمهیداتی مثل سپیدخوانی، تغییر فضا و زاویه دید را در غزل تغییر می‌دهند.» (مافی،۱۳۹۸: ۲۲۳) زاویهٔ دید اول‌شخص:

شبی تمام گل‌ها شدند مهمانم چرا؟ برای چه اصلاً؟ خودم نمی‌دانم

یکی نهاد صمیمانه سر به بازویم یکی نشست غریبانه روی دستانم

(میرزایی،۱۳۹۴: ۶۹)

زاویهٔ دید دوم‌شخص:

تو مثل پنجره‌ای باز می‌شوی در مه و دست محو به تو می‌دهد گلابی و به

و شال‌های تو را چرخ می‌خورد بر آب و می‌خورد به تو در باجه‌ای غریبه گره

(همان،۱۳۹۳/ب: ۱۲۹)

اما در غزل «سقوط» سعید میرزایی زاویهٔ دید در هر بند بسته به فضا تغییر می‌کند و تشخیص ویژه به غزل می‌بخشد.

اتاق و عکس جوان، با ستارهٔ تنها و چند پنجره، بی‌شکل، رفته در رؤیا

ستاره، غمگین، بر ابرها قدم می‌زد ستاره فکر کسی بود پشت پنجره‌ها ...

کنار پنجره ترسناک پرت شدن تمام شب نگران از سقوط تا «فردا»

و شکل‌های جذامی شکنجه‌ات می‌داد اگر چه هندسهٔ مرگ، محو بود و رها

فقط سه عقربه بی‌جهت، اتاق خلأ تو مرده‌ای؟ نه! فقط گوش می‌دهی خود را

زمان، بدون جهت پیش می‌رود در تو جهان جزیرهٔ محوی است توی قطب‌نما!

ببین چقدر ستاره کنار عکس جوان به سنگ‌فرش خونی نگاه کن آیا...؟

(همان،۱۳۹۳: ۳۰)

۳-۱-۲-۲.فرم ذهنی تک‌گویی و جریان سیال ذهن

یکی از شیوه‌هایی که از طریق داستان و زاویهٔ دید وارد غزل فرم می‌شود؛ شیوه تک‌گویی است. در واقع تک‌گویی صحبت یک نفره‌ای‌ست که با مخاطب و یا حتی بدون آن ایراد می‌شود. ورود این تک‌گویی‌ها در غزل فرم بیشتر از روش تک‌گویی درونی و حدیث نفس یا خودگویی است که منجر به ورود جریان سیال ذهن در شعر می‌گردد. «جریان سیال ذهن شیوه‌ای است در روایت که به موجب آن عمق جریان ذهنی شخصیت که آمیزه‌ای است از ادراکات حسی و افکار آگاه، خاطرات، احساسات و تداعی‌های تصادفی، حاصل تداعی معانی است.» (داد،۱۳۹۲:۱۸۱)

میرزایی با استفاده از «تک‌گویی یا خودگویی شخصیت، افکار و احساسات خود را به زبان می‌آورد تا مخاطب از نیات و مقاصد او باخبر شود. در این نگاه به جز اطلاعاتی که از این طریق داده می‌شود. ویژگی‌های روانی راوی نیز برای مخاطب آشکار می‌گردد و به کنه و ذهن و روان او وارد می‌شود.» (مافی،۱۳۹۸: ۲۲۵) جریان سیال ذهن در غزل میرزایی باعث شکست روایت می‌شود. به این چند بیت از غزل میرزایی توجه کنید که علاوه بر تک‌گویی درونی، بیان احساس و افکار تخیلی، شکست روایت (در بیت نخست خسته در جادهٔ پاییزی... در بیت بعد-شکست روایت-به اتاقی که سقفش از ابر است...) نیز دیده می‌شود.

«خسته در جاده‌های پاییزی، می‌روم با بهار نامرئی
گرد ظلمت نشسته بر دوشم مثل یک کوله‌بار نامرئی
در اتاقی که سقفش از ابر است جنس دیوارش از هوا و نسیم
پشت میز قدیمی پاییز می‌نشیند بهار نامرئی
گاهی احساس می‌کنم در من برگ‌ریزان سبز دیده‌ی توست
در من انگار پنج ناخن سرخ می‌نوازد سه‌تار نامرئی
گاه حس می‌کنم به گردن من ساقه‌ی بازوی تو می‌پیچد
دیده می‌بندم و می‌آویزم نرم از این حلقهٔ دار نامرئی» (میرزایی،۱۳۹۳: ۲۰)

۲-۲-۱-۴. فرم ذهنی سینما

سینما نیز از جمله قابلیت‌هایی است که میرزایی برای نو کردن و ایجاد فرم ذهنی جدید در غزل‌های فرم خود استفاده کرده است. «شعر و سینما رفتارهای مشابهی دارند. انتقال معنا در

شعر سینما ضمنی و پیچیده است و هر دو زبان استعاری دارند و البته نیازمند به یک‌دیگر. سینما نزدیک‌ترین قابلیت را نسبت به چشم و افق دید (نمای باز، متوسط و بسته) دارد و توانایی چرخش و حرکت دوربین تدوین، مونتاژ و رفت و برگشت‌های به گذشته و حال و آینده است که زنده بودن سینما را از هر هنری دیگر بیشتر قابل‌لمس می‌کند، مضافاً چنین ترکیبی که سینما از هنرهای دیگر از رنگ، صدا، حجم بافت تصویر و موسیقی فراهم آورده، باعث شده شعر در ضرباهنگ آوا و تصویر چشم به او بدوزد.» (ارجی،۱۳۹۰:۴۱)

غزل‌هایی را که به سینما نزدیک می‌شود می‌توانیم به دو دسته تقسیم کنیم:

الف- غزل‌هایی که روکش سینمایی دارند و در همان بافت غزل فرم می‌آیند و با نام بردن از تکنیک‌های سینمایی فیلم‌های معروف و کارگردان و بازیگرهای مشهور غزلی را ارائه می‌دهند که روبنای سینمایی دارد اما زیربنای معمول. برای نمونه قسمتی از شعر غزل «تو فیلمنامه‌نویسی-تو کارگردانی-تو یک ستاره» از کتاب *فرجام* سعید میرزایی آورده شده است.

تو! تو فیلمنامه‌نویسی-تو کارگردانی-تو یک ستاره محبوب سینمایی تو...

درون نقش خودت نانوشته می‌آیی... نمی‌شود که تو را حدس زد... کجایی تو؟ (میرزایی،۱۳۹۵:۸۳-۸۴)

ب- غزل‌هایی که فضا و جهان سینما را درک کرده‌اند و بدون توسل به نام‌ها و اسامی تکنیک‌ها، فیلم‌ها، بازیگرها و کارگردان‌ها با استفاده از روایت سینمایی مانند تغییر، برش و جابجایی فضا و مکان، ترکیب و به هم پیوستن تصاویر گسسته استفاده از راوی دوربین به جای شاعر یا راوی خارج از متن، کاملا غزل را جهانی می‌کنند که فقط تداعی‌گر فیلم‌های فوق‌حرفه‌ای است. این‌گونه غزل‌ها را می‌توانیم جنس سومی از فضای غزل و سینما بدانیم که بسیار هنری‌ترند و از درجه زیباشناسی بالاتری برخوردارند. میرزایی به عنوان یک شاعر حرفه‌ای بیشتر غزل‌هایش معطوف به همین نوع دوم بوده و بسیار در آن موفق است. در غزل سینمایی «ادامه پیدا کرد» میرزایی، برش و جابه‌جایی فضا و مکان مشهود است.

غروب بود و خیابان، من و تو با یک چتر — قدم زدیم، خیابان ادامه پیدا کرد
شب از مکالمهٔ ما شروع شدکم‌کم — در این مکالمه باران ادامه پیدا کرد
درخت‌ها همه رفتند از افق بالا — بگو که عاشق من می‌شوی همین حالا
تو مکث کردی و رفتی به خواب...لالالا — و با رشد درختان ادامه پیدا کرد
من و تو کودکیِ هم شدیم... برگشتیم... — تمام کوچه پر از ترس یک مکالمه بود
که از دقایق برگشتن کبوترها — و کودکان دبستان ادامه پیدا کرد

(میرزایی،۱۳۹۵:۳۱-۳۲)

۲-۲-۱-۵. فرم ذهنی آغاز ناگهانی و پایان ناتمام

یکی از شیوه‌هایی که میرزایی به تأسی از سینما و داستان وارد غزل‌های روایی خود کرد پایان باز یا ناتمام است. بدین‌وسیله شاعر خواننده را در تکمیل فرم غزل به همراهی فرا می‌خوانند و همین‌طور «گاهی نیز شعرش را طوری آغاز می‌کند که گویی بخشی از گفته‌هایش را پیش از آن گفته است تا خواننده بتواند نانوشته‌های شاعر را، بنا بر سلیقهٔ خود هر طور که خواست بخواند. سپیدخوانی و ردیف‌های حرفی که، و، از، و... به این مسأله بیشتر کمک می‌کند.» (حسن‌لی، ۴۶۳:۱۳۹۱) برای نمونه به دو بیت زیر از غزل مرد بی‌مورد میرزایی بنگریم که در آن آغاز ناگهانی دیده می‌شود:

قطار ریخت به شهر و رسید دریا، رود　　زنی پیاده شد و رفت: مرد، غمگین بود

...و روبه‌روی تو بازنده‌اند حالا هم　　قماربازترین مردهای دنیا هم

(میرزایی،۱۳۹۳: ۹۲)

و ردیف «که» در بیت پایانی از غزل «مرد بی‌مورد» سعید میرزایی که پایانی باز را رقم می‌زند.

و مرد بی‌مورد، می‌رود و می‌میرد　　و پیش از مردن می‌خورد تأسف که...»

(همان:۱۵)

۲-۳.غزل مینی‌مال

غزل مینی‌مال پیوند ادبیات کلاسیک ایران با ادبیات مینی‌مالیستی غرب است و برای نخستین بار توسط آرش آذرپیک با ارائهٔ مانیفست آن در مجموعهٔ *لیلا زانا دختر اسطوره‌های سرزمین من* در بهار ۱۳۸۳ همراه با آثاری در این ژانر منتشر شد. غزل مینی‌مال درنگی مینی‌مالیستی است که از صافی تغزل مشرقی می‌گذرد «به عبارتی دیگر تغزلی است که در و بر خویش حیثیتی مینی‌مال گرفته و بنا بر مرام خویش در همهٔ ساحت‌های کشف‌شدهٔ جهان شعر و داستانی به خود حق ورود، نمود، بروز و ظهور می‌دهد یعنی غزل مینی‌مال هم به روح تغزل ایرانی و هم به روح مینی‌مالیسم جهانی عاشقانه وفادار است اما در افراط و تفریط سیستماتیک

هیچ کدام محدود و محصور و مقید نمی‌ماند. در غزل مینی‌مال، مینی‌مالیسم شعر یا داستانی گشوده بر تغزل با غزلی گشوده و نگرشی مینی‌مالیستی است.» (نوروزعلی،۱۴۰۰: ۳۲۲)

غزل مینی‌مال با آنکه از تکنیک‌های مینی‌مالیسم استفاده می‌کند اما شاخه‌ای از مکتب عریانیسم بوده و تابع چارچوب ایدئولوژیک مکتب مینی‌مالیسم و ماتریالیسم پنهان در جهان-بینیِ آن به کلمه نیست بلکه به تبعیت از مکتب به نگرش انسان-کلمه معتقد است و عکس نگاه خشک و ابزارگونهٔ ماتریالیست‌های ادبی همانند مینی‌مالیست‌ها، کلمه را دارای وجودی زنده می‌داند. (ر.ک. مقدمه. آذرپیک، ۱۳۹۷: ۶۹) از جمله تکنیک‌های آن می‌توان شفاف بودن، برهنگی واژگان، حداقل استفاده از آرایه‌های ادبی و ایجاز مطبوع را نام برد. در غزل مینی‌مال شعریت باید در خود روایت باشد و با حداقل جلوه‌های ویژهٔ شعری روایت در ذات خود، زایش‌گر شعریت باشد. از ویژگی‌های متفاوت غزل مینی‌مال این است که باید خود روایت مکشوف و شکار شده در آن، در کلیت خود شعری کامل را بسازد؛ نه به کمک صناعات ادبی. «بنابراین هر روایت مینی‌مالیستی، تنها به صرف قرار گرفتن در قالب غزل نمی‌تواند تبدیل به غزل مینی‌مال شود.» (آذرپیک و همکاران، ۱۳۹۶: ۳۷۳) آذرپیک خود دلیل هم‌افزایی غزل و خصوصیات مینی‌مالیسم در مکتب مینی‌مالیسم را این‌گونه بیان می‌کند: «ریشهٔ پیدایش غزل مینی‌مال را باید در آغاز هزارهٔ سوم جست. در عصری که کنار هم بودن انسان‌ها به حداقل رسیده و حتی حرف زدن عاشق و معشوق هم به پیام‌های کوتاه منجر شده؛ دیگر اطناب در غزل جایگاه آن‌چنانی ندارد.» (آذرپیک، ۷۰:۱۳۹۷)

از دیگر ویژگی‌های غزل مینی‌مال ترجمه‌پذیری آن است. اگر به زبانی دیگر ترجمه شود؛ فقط وزن و قافیه را از دست می‌دهد و متن تبدیل به یک داستان مینی‌مال تغزل‌آمیز می‌شود که این استحالهٔ ژانریک در ترجمه خود نوعی بدعت شگرف در مکتب مینی‌مالیسم است.

۲-۳-۱- فرم‌های ذهنی غزل مینی‌مال

۲-۳-۱-۱- فرم ذهنی فضای قطعه‌وار با فرم ذهنی رباعی

فضای قطعه‌وار «با فرم ذهنی رباعی (زمینه ضربه) که از کتاب *لیلا زانا* و اعلام موجودیت غزل مینی‌مال در اکثر آثار آذرپیک بوده است.» (اوستا،۳۲۷:۱۴۰۰) توجه کنید به فرم ذهنی رباعی که همواره مصراع‌های اول تا سوم در پی زمینه‌سازی برای مصراع پایانی و یا مصراع ضربه هستند؛ با مصراع ضربه یک‌باره تمام شعر به یک وحدت ارگانیک خواهد رسید و فرم ذهنی

کامل خواهد شد. غزل مینی‌مال برای نخستین بار فرم ذهنی رباعی را از انحصار قالب رباعی رها می‌سازد و از آن در غزل مینی‌مال بهره می‌برد. در غزل‌های *لیلا زانا* هیچ‌کدام از ابیات و مصراع‌ها تا مصراع بیت و مصراع نهایی (ضربه) هیچ هویت مستقل شاعرانه‌ای ندارد و با خوانش مصراع پایانی یک‌باره تمام شعر به وحدتی یک‌پارچه خواهد رسید و پازل شعر مشخص خواهد شد.

«کودک خیره: «چیست این بابا؟»/ «هیچ! یک نقشه، نقشهٔ دنیا»

«نقشه یعنی چه؟» «رسم شکل زمین/ از کویرش گرفته تا... دریا»

«این خطوط سیاه دیگر چیست؟»/ «هیچ! مرز است، مرز آدم‌ها»

«مرز یعنی چه؟» «مثل دیوار است/ بین همسایه‌های ما با ما»

کودک و خشم، پاک‌کن، نقشه.» (آذرپیک:۱۳۷۶:۷۶)

۲-۳-۱-۲- فرم ذهنی غزل مستند

غزل مستند «یکی دیگر از فرم‌های ذهنی غزل مینی‌مال است که در کتاب *لیلا زانا* با این مانیفست اعلام موجودیت کرد هرکس بخواهد در ساحت رئال برخی غزل مینی‌مال‌ها را با جلوه‌های ویژه شعری و صورخیال دست ببرد به ذات آن شعر خیانت کرده است.» (نوروزعلی،۱۴۰۰:۶۱۷) در غزل مستند «تمام داشته‌های شعری و ساحات آرایشی روایت اثر به کمینه‌ترین شکل ممکن ارائه می‌شوند. متن تغزلی-مینی‌مالیستی ما در اوج پیرایش، دارای جوهره‌ای هنری به منظور انعکاس روایت اثر است. ایماژها در آن کاملاً طبیعی و بدون دخل و تصرف‌های خلاف عادت و خیال‌اندود ارائه می‌شوند.» (محمدی،۱۴۰۰:۲۰۹) غزل «سارا» گزیده‌ای از غزل مستند آذرپیک است که در آن از تعصبات کورکورانه‌ای حرف می‌زند که موجب مرگ یک دختر می‌شود:

شب و طغیان یک تعصب کور　　مسلخ یک فرشتهٔ تنها

دار قالیچه، دختر زیبا　　آبی‌اش آسمان آینه‌ها

آه! تنها سوار صاعقه‌پوش!　　یک بهار کویری‌ام، اینجا

روح پامال ایل شب‌زی‌هاست　　دور از آن چشم بی‌غروب شما

بازگـــردیـد و بال من بشـوید / تا به دنیای آن‌ســوی دریـا
تا در آغـوش هم غزل بشـویم / یک غـزل از تـرانه‌هـای خدا
پشت در- وحشیانه-یک سایه / روی دیـوار زد سـر خـــود را
وای این! زمزمه نشانه چیست؟ / او بـه بیگـانه بسـته دل آیـا؟
نکـــند عشـــق بـا کسـی دارد / دور از یـوغ چشـم مـا، سارا؟!
دسـت از پا اگـر خـطا بکـند / می‌شـود ننگ خانـوادهٔ مـــا
مـرگ باید که ناگـهان نبرد / آبـروی قـبیـــلـهٔ مـــا را
شب و طغیان یک تعصب کور / مسلـخ یک فـرشتهٔ تنهـا

(آذرپیک، ۱۳۷۶: ۱۳)

۲-۳-۱-۳.فرم ذهنی غزل حجم

محتوای غزل حجم

الف- «توسط بازی‌های زبانی با المان‌های درون‌متنی-که غالباً بیشتر از آنکه جنبه نمادین داشته باشند؛ جنبهٔ آیکونیکال دارند- شکل می‌گیرد.» (محمدی،۱۴۰۰:۲۰۸)

ب- «روایت آن، نه روایتی‌ست که شبیه فرم ذهنی غزل فرم برآیند تکوین یک تصویر مرکزی در اثر-با توسل به جلوه‌های ویژهٔ شعری و بازی‌های زبانی- باشد و نه همانند غزل روایی برآیند توضیح شاعرانهٔ داستانِ متن برای هنری کردن و تشریح روایت است؛ با شگردهایی همانند ایماژها و صورخیال و بهره‌گیری از صنایع و بدایع بیانی، برای اینکه اثر متهم نشود به ناشعر بودگی.» (همان) غزل حجم، همان‌گون که آمد نه روایتی خطی و شاعرانه را دنبال می‌کند نه روایت را همانند غزل پست‌مدرن با توسل به تکنیک‌هایی همانند شکست روایت پیش می‌برد؛ بلکه «جهش روایتی در درونهٔ فرم ذهنی اثر اصلی‌ترین شیوهٔ ارائهٔ فضای شاعرانه است.» (همان:۲۰۹)

در جهش روایتی با بهره‌گیری از برخی سمبل‌ها یا آیکون‌ها «روایت از سمبلی شخصی یا یک آیکون به سمبل یا آیکون دیگر می‌جهد و در این جابه‌جاشدگی بدون هیچ استدلال داستانی، زمینه‌چینی و استحالهٔ ظاهر منطقی، شاعر ردی از فضای روایتی به جای می‌گذارد

که در نهایت در فرم کلی و نهایی متن، یک پازل روایتی را در ذهن خوانش‌گر مجسم خواهد کرد.» (همان) غزل حجم با توجه به پازل نهایی فرم ذهنی خود با تمام جهش‌های روایتی به علت جاگذاری فضاهای آیکونیکال و سمبل‌های شخصی دچار پرش‌های گسیخته و افشانگی نامرتبط نخواهد شد و اگر چیزی شبیه تداعی آزادی برای جهش روایتی کاراکترهای استعاری یا عینی از سمبل یا آیکونی خاص به سمبل یا آیکونی دیگر اتفاق افتاده است در کلیت منسجم اثر، تعریف شده و یاری‌رسانی خواهد شد برای تحقق پازل کلی (فرم ذهنی منسجم) اثر.» (همان)

ج- تا حد ممکن از تشبیه و ادات آن در اثر استفاده نمی‌شود؛ یعنی روایت کلی اثر استعاری-سمبلیک-آیکونیکال است و تا حد امکان از صفت دادن پرهیز می‌شود. آذرپیک این شیوهٔ سرایش غزل خود را غزل حجم نام نهاده است و با ابداع این غزل فرم ذهنی جدیدی را وارد ادبیات ایران کرده است. مهم‌ترین ویژگی و جنبهٔ هنرمندانه غزل «سوسن» به قلم آذرپیک در کتاب *دوشیزه به عشق بازمی‌گردد* آیکونیکال بودن و جهش روایتی آن است:

سیصد و چند شماره انگار — تلفن مسخره کرده ما را
باز می‌گیرم و باید حتما — پشت خط گوش کنم یک زن را
نام تو؟ وای نه! گل قحطی بود — خط اگر خط نخوری... و چندی‌ست
دل من تنگ‌ترین تا شاید — بشنود آن‌سوی خط سوسن را
{کاست سوسن} و این شش ماه است — خط من قطع و دارم از صبح
زیر باران تا شب می‌دوزم — به دبیر اعظم مسکن را

(آذرپیک، ۱۳۹۷:۱۴۱)

در مصرع «بشنود آن‌سوی خط سوسن را» در مصرع بعد تداعی‌کنندهٔ کاست سوسن (خواننده زن ایرانی) که یک آیکون است می‌شود، در این بیت جهش روایتی صورت گرفته است.

۲-۳-۱-۴.آیکون

در مواجههٔ نخست با واژهٔ آیکون در برخی فرهنگ لغات از جمله longman در تعریف این واژه شاهد مترادف‌های زیر خواهیم بود: یک نشانه کوچک یا تصویر بر روی صفحه کامپیوتر که برای شروع یک اجرای خاص به‌کار می‌رود؛ فردی مشهور و مقبول عموم که صاحب تفکری خاص باشد؛ یک تصویر یا فیگور یک شخصیت مقدس که در مراسم عبادی استفاده می‌شود. آیکون به مثابه نشانه‌ای فرهنگی هویت خود را از نماد یا سمبلی اخذ می‌کند که زیر لایهٔ معنایی یا ریشه آن لحاظ شود. بر این اساس آیکون، آیکون یک سمبل است. آیکون‌ها همگی دارای ارزش‌های تثبیت‌شده، یا نمادینند که دخل و تصرف شخصی و دلخواهانه را در خود پذیرا نیستند.» (پیراوی ونگ،۱۳۹۰:۵۱)

آیکون مقوله‌ای است که در حوزه‌های مختلف از جمله هنر، تاریخ، مطالعات فرهنگی، اسطوره‌شناسی، انسان‌شناسی، مردم‌شناسی و... به کار می‌رود اما در مبحث ادبیات، آذرپیک برای نخستین بار در جهان شعر، آیکون را مطرح کرد. فضای غزل حجم آذرپیک می‌تواند آیکون‌محور باشد. «در فضای منحصربه‌فرد آیکونیکال، جهان درون-برونی و برون-درونی آن قابلیت هیچ‌گونه تعمیم به موقعیت‌ها در پیش‌فرض مخاطب ندارد و از هرگونه استعاره، تمثیل و سمبل و کنایه که ریشه‌گاه تعمیمی-تشابهی در آنها موج می‌زند به‌شدت گریزان است.» (نوروزعلی،۱۴۰۰:۵۱) آیکون باعث ایجاد جهش‌های روایتی در غزل حجم می‌شود.

۲-۳-۱-۵. فرم ذهنی غزل تمثیل

حمیدی در بررسی انواع تمثیل آورده: «زبان فارسی مملو و مشحون از تمثیل‌هایی است که از لحاظ ساختار به دو بخش تمثیل توصیفی (تمثیل کوتاه یا فشرده) و تمثیل روایی (تمثیل گسترده) تقسیم می‌شود.» (حمیدی؛ شامیان، ۱۳۸۴:۷۶) تمثیل یکی از شیوهای بیان در قطعه است و کمتر در بیان مفاهیم غزل و قصیده از این‌گونه قالب‌ها استفاده می‌شود و قطعه به علت نداشتن دو اِلمان قالبی و محتوایی شامل:

الف- کم داشتن تنها یک قافیه (در مصراع نخست بیت اول اثر) نسبت به غزل که نشان از اهمیت موسیقیایی قافیه در ذائقهٔ خنیاپسند و ناخودآگاه جمعی خوانش‌گران شعر پارسی دارد.

ب- فضای قطعه برخلاف قطعه بیشتر از آنکه جنبهٔ تغزلی داشته باشد؛ ساحتی تعلیمی و پندآموزانه دارد. قطعه در تاریخ فرسنگ‌ها از قالب غزل، عقب مانده به گونه‌ای که آخرین شاعر حرفه‌ای که قطعه را مطمع نظر قرار داد پروین اعتصامی است و بعد از آن دیگر خبری از حضور جدی این قالب زیبا در شعر دری مشاهده نمی‌شود.

بدین‌سان فضای کلی و تمثیل‌مند قطعه، به‌جای آنکه توسط قالب غزل کنار زده شود؛ به‌گونه‌ای هنرمندانه در آن ذوب می‌شود. «در غزل تمثیل که از شاخه‌های جدی و پربسامد غزل مینی‌مال از ۱۳۷۶ تا دقیقهٔ اکنون است؛ تمثیل در فضایی به شدت عاطفی اما ناتعلیم‌گر و غیرنصیحت‌گرا ارائه می‌شود.» (محمدی:۱۴۰۰:۲۰۹)

آذرپیک شاعر مجموعهٔ *لیلا زانا* گاه از تمثیل برای بیان مقصود خود استفاده می‌کند. تمثیل یک استراتژی خاص برای بیان هدفی ثانوی می‌باشد که در بردارندهٔ آموزه و تزی است. «تمثیل در ادبیات ما جایگاه ویژه‌ای دارد این الگوی روایتی برای بیان منظور اصلی شاعر به کار می‌رود و به‌راستی که جناب آذرپیک از عهدهٔ این مهم به‌خوبی برآمده‌اند و منظور واقعی خود را با استفاده از تمثیل به خوبی به خواننده انتقال می‌دهد.» (امامی،۱۳۸۳:۷) غزل‌هایی همچون بچه ماهی؛ خط چهار؛ تابلوی ایست، در آغوش باد... از نمونه‌هایی هستند که این شاعر از تمثیل برای بیان افکار خود بهره برده است. این اشعار در مکتب سمبولیسم قرار ندارند زیرا «در مکتب سمبولیسم هدفی ثانوی در کار نیست و خواننده با توجه به احساس خود برداشتی از شعر یا داستان می‌کند.» (همان) غزل تمثیل مینی‌مال‌های آذرپیک در قالب تمثیل توصیفی کوتاه یا فشرده و تمثیل روایی گسترده می‌باشد. شاعر با توجه به روی آوردن به تمثیل درصدد انتقال افکار و اندیشهٔ خود و آموزش‌های اخلاقی و انسانی با هدف ایجاد فضای تعالی اجتماعی برای خواننده است.

بچه ماهی به تور می‌نگریست — راز این پردهٔ مشبک چیست؟!
پدر و مادر مرا هم برد — راستی این فرشتهٔ ما نیست؟!
تا به کی مثل لاک‌پشتی پیر — روز و شب، یکنواخت باید زیست
می‌روم از حصار این تکرار — تا به آنجا که آسمان آبی‌ست
می‌روم اوج را، ولی باید — سخت بر حال لاک‌پشت گریست

ساعتی بعد، آن‌سوی برکه رقص آتش، غروب یک ماهی‌ست

(آذرپیک،۱۳۸۳:۱۱)

«غزل بچه ماهی» اولین غزل تمثیل مطرح آذرپیک است که در این غزل منظور نه بچه ماهی است و نه تور، بلکه ماهی تمثیل انسان‌هایی‌ست که خود را در بند یکنواختی در یک جهان تکراری می‌بینند و برای برون‌رفت از حقیقت دریا و حصار تکرار و رفتن به یک جهان آزاد و بی‌تکرار دچار وسوسه می‌شوند و علیه موطن و سرزمین خود عصیان می‌کنند و ساکنانی چون لاک‌پشت را که آهسته و پیوسته در حرکتند مسخره می‌کنند و در پایان دچار وسوسهٔ فیزیکال و گرفتار تور و مرگ می‌شوند.

۲-۳-۱-۶.فرم ذهنی برش زندگی

فرم ذهنی برش زندگی نوعی غزل مینی‌مال است که «به تمام اِلمان‌های غزل مینی‌مال باورمند است اما با گرایشی که به غزل مستند دارد بیشتر از لحاظ فرم درونی به مکتب مینی‌مالیسم جهانی نزدیک می‌شود یعنی از ژانر فرم ذهنی رباعی در غزل مینی‌مال که در اکثر آثار آذرپیک جلوه دارد؛ گذر کرده و بیشتر به یک اتفاق روزمره مستند و یک درنگ کوتاه به دغدغه‌های زودگذر آدم‌ها نزدیک و نزدیک‌تر می‌شوند. برشی معمولی از زندگی که تغزل‌آمیز بوده و فراز و فرود داستانی ندارد.» (نوروزعلی:۱۴۰۰:۲۲۶) مانند غزل مینی‌مال *کفش نو پا را می‌زند* در کتاب *و آنگاه شیخ اشراق عاشق می‌شود* نوشتهٔ آذرپیک، یک روز کاملاً عادی در کتاب *دوست داشتنت اتفاق است، می‌افتد* به قلم رحمت غلامی و غزل مینی‌مال پیوسته‌ای از آوین کلهر در کتاب *چشم‌های یلدا و کلمه کلید جهان هولوگرافیک* نوشتهٔ آرش آذرپیک و همکاران. «کفش نو انگشت پا را می‌زند» در کتاب *و آنگاه شیخ اشراق عاشق می‌شود*؛ نمونه‌ای از غزل برش زندگی آرش آذرپیک است.

...«کفش نو انگشت پا را می‌زند پای من در کفش هی جان می‌کند»

آی آقا! نان برایم می‌خری؟ می‌زنم بر سینهٔ او دست رد

کفش نو انگشت پا را می‌زند پای من در کفش هی جان می‌کند

روزنامه باز مردی شیشه‌ای همسرش را کشته با مشت و لگد

«کفـش نو انگشت پا را می‌زند پای من در کفش هی جان می‌کند»...

(آذرپیک:۱۳۹۹، ۶۱)

۳. نتیجه‌گیری

فرم ذهنی شیوهٔ سامان بخشیدن و ایجاد هارمونی بین اجزای هنری و نظمی برای بیان محتوی اثر است. در دههٔ هفتاد با تثبیت غزل نوآیین توسط سیمین بهبهانی که منجر به گسترش و تثبیت فضای غزل روایی و غزل داستان شده دو شاخهٔ مجزا به نام‌های غزل فرم و غزل مینی‌مال در نیمهٔ دوم آن دههٔ سرنوشت‌ساز در ادبیات از جنبش نوآیین یا غزل مدرن سیمین جدا شد.

غزل فرم سعید میرزایی به معنای محدودِ فرمالیستیِ آن در ایران به‌نوعی روایت‌گری سوق دارد و همین کدواژهٔ روایت، وجه اشتراک آن با غزل روایی سیمین بهبهانی است؛ هرچند که در غزل فرم روایت‌ها هنری‌تر جلوه‌نمایی می‌کنند. از ویژگی‌های غزل فرم نگاه تازه به زبان، ردیف، قافیه، وزن و حتی آرایش نوشتاری غزل است. فرم‌های ذهنی متفاوتی که میرزایی در غزل فرم تجربه کرده عبارتند از: غزل‌های روایی-سورئالیستی که از فضای تخیلی و سورئالیستی برای روایت شعر بهره گرفته است./ آغاز ناگهانی و پایان ناتمام، به تأسی از سینما. شاعر خواننده را در تکمیل فرم غزل به همراهی فرا می‌خوانند./ تک‌گویی درونی و جریان سیال ذهن، تک‌گویی درونی و صحبت با خود و جریان سیال ذهن به گونه‌ای است که ویژگی‌های روانی راوی برای مخاطب آشکار می‌شود و باعث شکست روایت می‌شود./ سینما که شاعر به جای نام بردن از تکنیک‌های سینمایی، اسامی بازیگران و کارگردانان معروف از روایت سینمایی مانند تغییر، برش و جابجایی فضا، مکان، ترکیب و به‌هم‌پیوستگی تصاویر گسسته استفاده می‌کند./ زاویهٔ دید که گاه از منظر دانای کل، گاه از منظر اول‌شخص و گاه از منظر دوم‌شخص است و گاه نیز با توجه به فضا راوی فرق می‌کند.

غزل مینی‌مال آرش آذرپیک با آنکه از تکنیک‌های مینی‌مالیسم استفاده می‌کند اما شاخه‌ای از مکتب عریانیسم است. تابع چارچوب ایدئولوژیک مکتب مینی‌مالیسم و ماتریالیسم پنهان در جهان‌بینی آن به کلمه نیست بلکه به تبعیت از مکتب عریانیسم به انسان کلمه معتقد است. از جمله ویژگی‌های آن می‌توان شفاف بودن، برهنگی واژگان، حداقل استفاده از

آرایه‌های ادبی و ایجاز مطبوع را نام برد. در غزل مینی‌مال شعریت باید در خود روایت باشد و با حداقل جلوه‌های ویژهٔ شعری روایت در ذات خود، زایش‌گر شعریت باشد. در جدول زیر فرم‌های ذهنی غزل مینی‌مال و غزل فرم و خلاصه‌ای از ویژگی‌های آنها بیان شده است. فرم‌های ذهنی متفاوتی که آذرپیک در غزل مینی‌مال آنها را تجربه کرده عبارتند از: فضای قطعه‌وار با فرم ذهنی رباعی که در آن مصراع ۱،۲،۳ نوعی زمینه محسوب می‌شوند و هویت مستقل شعری ندارد و با مصرع آخر یعنی ضربهٔ شعر به یک وحدت ارگانیک خواهد رسید./ غزل تمثیل، هم کوتاه و هم روایی گسترده است که در فضایی به شدت عاطفی اما ناتعلیم‌گر و غیر نصیحت‌گرا ارائه می‌شود./ غزل حجم که روایت آن بر پایهٔ کلی اثر استعاری-سمبلیک-آیکونیکال است و فضای آیکونیکال در آن باعث جهش روایتی می‌شود./ غزل مستند که در آن از ایماژها کاملاً طبیعی و بدون دخل و تصرف‌های خلاف عادت و خیال‌اندود استفاده شده است./ غزل برش زندگی نیز روایت‌گر یک اتفاق روزمره مستند و یک درنگ کوتاه بر دغدغه‌های زودگذر آدم‌هاست.

فرم‌های ذهنی غزل مینی‌مال	فرم‌های ذهنی غزل فرم
فضای قطعه‌وار با فرم ذهنی رباعی	غزل روایی- سورئالیستی
غزل تمثیل	آغاز ناگهانی و پایان ناتمام
غزل حجم	تک‌گویی و جریان سیال ذهن
غزل مستند	سینما
غزل برش زندگی	زاویهٔ دید

ما با بررسی و معرفی انواع فرم‌های درونی در این دو شاخه از غزل مدرن ایران به این نتیجه می‌رسیم که حیطهٔ نوآوری و خلاقیت در غزل فرم بیشتر معطوف به خلاقیت در فرم ذهنی و زبان‌ورزی است اما در غزل مینی‌مال نوآوری‌ها علاوه بر اشکال گوناگون فرم ذهنی و زبان گفتاری از مفاهیم و دغدغه‌های وجودی و اجتماعی انسان نیز سرشار بوده و همین معنی‌گرایی خلاقانه یکی از تمایزهای بنیادین غزل مینی‌مال با غزل فرم است.

کتاب‌شناسی

آذرپیک، آرش (۱۳۹۷)، ***دوشیزه به عشق بازمی‌گردد***، کرمانشاه: دیباچه

آذرپیک، آرش (۱۳۸۳)، ***لیلازانا-دختر اسطوره‌های سرزمین من***، قم: سورهٔ مهر

آذرپیک، آرش و همکاران (۱۳۹۶)، ***چشم‌های یلدا و کلمه کلید جهان هولوگرافیک***، *تهران*: روزگار

آذرپیک، آرش (۱۳۹۹)، ***و آنگاه شیخ اشراق عاشق می‌شود***، *تهران*: مهر و دل

آذرپیک، آرش (۱۳۹۸)، *از وحشت تا فرم*، وزن دنیا، ***رسانهٔ شعر ایران***، شمارهٔ ۴ ، صص۲۳۷ -۲۳۹

ارجی، علی‌اصغر (۱۳۹۰)، *«از شعر روایی تا روایت شاعرانه»*، ***رشد آموزش زبان و ادب فارسی***، ۳۴-۴۱

امامی، سعید (۱۳۸۳،۷ آبان)، ***نقدی بر کتاب لیلا زانا***، روزنامهٔ سیاست روز

براهنی، رضا (۱۳۷۷)، ***طلا در مس***، تهران: زمان

پورنامداریان، تقی (۱۳۸۱)، ***سفر در مه***، چاپ ۲، تهران: نگاه

حسن‌لی، کاووس (۱۳۹۸)، ***گونه‌های نوآوری در شعر معاصر ایران***، چاپ ۵، تهران: ثالث

حسن‌لی، کاووس (۱۳۹۱)، ***گونه‌های نوآوری در شعر معاصر ایران***، چاپ ۳، تهران: ثالث

حسن‌لی، کاووس (۱۳۸۵)، *«نوآوری در غزل»*، ***فصل‌نامهٔ شعر***، سال ۱۴، شمارهٔ ۴۶، صص ۲۷ -۳۴

داد، سیما (۱۳۹۲)، ***فرهنگ اصطلاحات ادبی***، چاپ ۶، تهران: مروارید

دهخدا، علی‌اکبر (۱۳۷۷)، ***لغت‌نامهٔ دهخدا*** *دورهٔ کامل (۱۶) جلدی*، تهران: دانشگاه تهران

زرقانی، مهدی (۱۳۹۴)، ***چشم‌انداز شعر معاصر ایران***، *جریان‌شناسی شعر ایران در قرن بیستم*، تهران: ثالث

ساکی، بهمن (۱۳۹۷)، ***فرهنگ گونه‌های نوپدید در شعر معاصر فارسی***، تهران، عصر داستان

شریفیان، مهدی، پوینده‌پور، اعظم (۱۳۷۸)، *«ذهن و زبان سیمین بهبهانی»*، ***پیک‌نور***، دورهٔ ۸، شمارهٔ ۲، صص ۱۵۲ - ۱۶۴

شفیعی‌کدکنی، محمدرضا (۱۳۷۳)، ***موسیقی شعر***، چاپ ۴، تهران: آگاه

شمیسا، سیروس (۱۳۹۰)، ***راهنمای ادبیات معاصر***، تهران: میترا

شیری، قهرمان (۱۳۹۱)، ***ابهام، فریاد ناتمام***، همدان: دانشگاه ابوعلی سینا

مافی، حسین (۱۳۹۸)، ***بررسی سیر تحول غزل معاصر***، تهران: فصل پنجم

محمدی، حمزه (۱۴۰۰)، ***مبانی ادبی عریانیسم*** (دکترین‌های ادبی آرش آذرپیک در مکتب عریانیسم از سال ۱۳۷۶ تا ۱۴۰۰)، تهران: امید سخن

مظفری، ساوجی، مهدی (۱۳۹۱)، ***از نو غزل***، چاپ ۲، تهران: سوره مهر
میرزایی، محمدسعید (۱۳۹۳/الف) ***مرد بی‌مورد***، چاپ ۳، تهران: نیماژ
میرزایی، محمدسعید (۱۳۹۳/ب) ***درها برای بسته شدن آفریده شد***، تهران: نیماژ
میرزایی، محمد سعید (۱۳۹۵)، ***فرجام*** *(مجموعه غزل)*، تهران: چشمه
میرزایی، محمدسعید (۱۳۹۴)، ***یک زن کامل***، تهران: نیماژ
نوروزعلی، زینب (۱۴۰۰)، ***آنتولوژی زبانه‌نویسان ایران***، تهران: شاپرک سرخ

Innovations in the mental form of "Form Ghazal" and "Minimal Ghazal"

Nahid Seyyedi[۱]

۱. Master's degree, Department of Persian Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, Payam Noor University, West Tehran Center, Tehran, Iran. Email: Nahid۱۳۵۹۷۰@gmail.com

Article Info (۱۷۳-۱۹۴)

Article type:
Research Article

Article history:

Received:
۲۸Aprill ۲۰۲۲

Accepted:
۷ May ۲۰۲۲

Keyword:
Form Ghazal

Minimal Ghazal

Contemporary Ghazal

Mental Form of Ghazal

ABSTRACT

Each literary work is organized from two general forms called form (external) and internal form (mental). Mental form, as one of the basic elements of poetry, is the environment in which poetry moves and progresses and brings with it objects and feelings, and the reader pays attention to the coherence and connection of its elements throughout the text. Mental form is a kind of arrangement of structure and shaping the content of any literary work, including narrative, image and meanings, which goes far beyond the form and appearance of poetry. Despite the commonality of the graphic structure of the Ghazal, different mental forms cause innovation in it. Innovation and breaking the norms in the form of poetry are among the tricks that the poet uses to create his poetry and acquires a special style in poetry. Arash Azarpeyk and Mohammad Saeed Mirzaei are contemporary lyricists who have performed in various ways to enliven their chain of speech with various innovations in the mental form of Ghazal. In this research, which has been done by descriptive-analytical method and using library resources; Various mental forms will be explored in Arash Azarpeyk's Minimal Ghazals and Saeed Mirzaei Form Ghazals, which has caused various innovations in Iranian literary Ghazals.